

Sebők Zoltán

ÚJ MONOGRÁFIA MARCHEL DUCHAMP-RÓL

Marcel Duchamp-ról viszonylag sokan írtak*, de ha figyelembe vesszük, hogy ő a háború utáni friss művészeti törekvések legjelentősebb előfutára, leszögezhetjük, hogy mégsem elegendő. Ez mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy munkássága annyira szerteágazó, hogy komplett feldolgozása az egyik legnehezebb huszadik századi művészettörténeti feladat. Aki átfogóan akarja értelmezni, annak a modern festészetten kívül értenie kell a klasszikus perspektíva összetett problematikájához, jártasnak kell lennie az okkult tudományokban, az archaikus mitológiában, igen magas szinten kell ismernie a század eleji tudományos eredményeket, jó, ha tud sakkozni, és ajánlatos, hogy könnyedén mozogjon a modern fotó- és filmelméleti kérdésekben. Mindez nagyon ritkán egyesül egyetlen művészettörténészben, ezért noha Duchamp tevékenységének egyes részterületeiről számos remek tanulmány született, az életmű komplex értelmezését eddig egyetlen művészettörténész, a milánói Arturo Schwarz végezte el. Óriási Duchamp-monográfiája olyan magas szintű szellemi teljesítmény, hogy messze a többi értelmezési kísérlet fölött áll, és mindenképpen a modern művészettörténet-írás egyik csúcsteljesítményének számít.

A főleg fotó-szakértőként ismert Herbert Molderings friss Duchamp-monográfiája a szerző szándékánál és a kötet terjedelménél fogva is csak Schwarz művének árnyékában kaphat helyet. Molderings már a bevezetőben tudtunkra adja, hogy meg sem próbálja Duchamp komplett életművét értelmezni, s mint az később kiderült, a pszichoanalitikus módszert és a titkos tudományok szempontját is mellőzi. Ezzel megfosztja könyvét mindattól, ami Schwarz monográfiájának kiemelkedő érdeme: Duchamp művészete szinte teljesen függetlenedik életétől és a súlyos, rendkívül izgató igazságokat tartalmazó archaikus és ezoterikus hagyományoktól. Ezek helyett két egyenrangú háttér vezérli Molderings

* Herbert Molderings: Marcel Duchamp. Qumran Verlag, Frankfurt am Main—Párizs, 1983.

értelmezési kísérleteit: a frissen megjelent tömegműmóiumoknak (fotó, film) a korabeli művészetre gyakorolt hatása és a század eleji tudományos eredmények, különösen Poincaré népszerű szkeptikus tudomány-filozófiája.

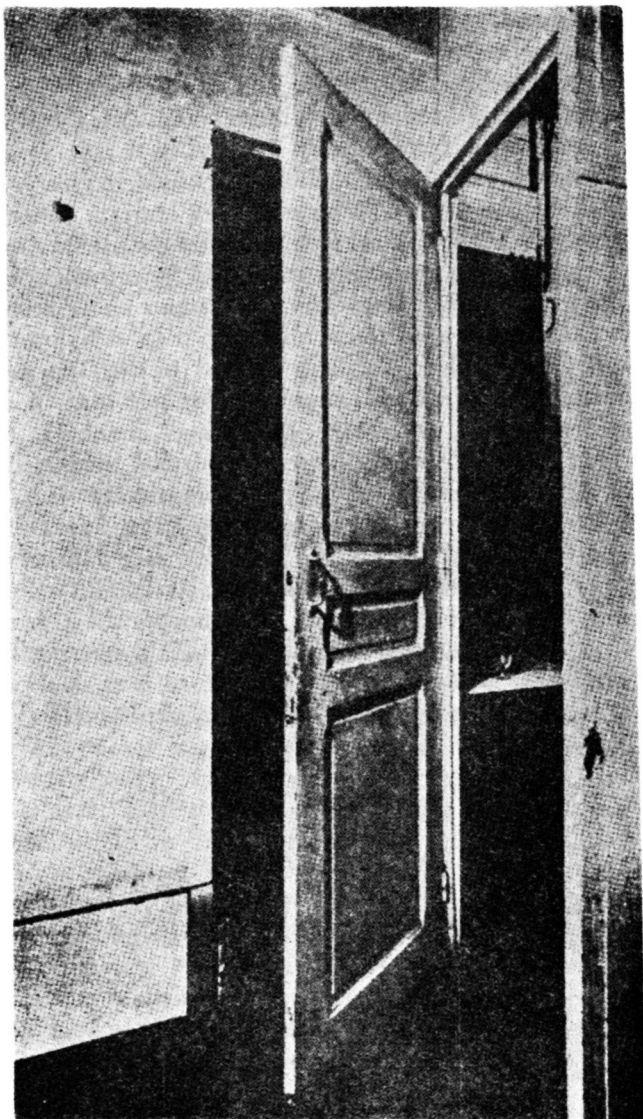
A kiváló művészettörténész, Thomas Mc Evelly nemrég jelentette ki, hogy Uspenski nélkül nem lehet megérteni Malevicset, teozófia nélkül Mondriant, a kabbala nélkül Newmant, a zen nélkül Reinhardt-ot, a rózsakeresztesek nélkül Yves Kleint, az alkímia nélkül pedig Duchamp-t. E művészek életművét — különösen a legnagyobbakét — annyira átszövik a különféle archaikus mítoszok és titkos tudományok, hogy napjainkra lehetetlenné vált ezek ismerete nélkül érdemben foglalkozni velük. S hogy a „modern mítoszok”, ahogy szerzőnk a tömegműmóiumokat és a korabeli népszerű tudományokat nevezi, az értelmezés elsekélyesedéséhez vezetnek, arról Molderings monográfiájából is meggyőződhetünk. Például a fényképezés elterjedése kétségtelenül új irányba terelte a festészeti törekvéseket — ezt Molderings oldalakon keresztül bizonyítja —, de lehetetlen *csak* ebből levezetni, mondjuk, Duchamp hírhedt, bajuszos és szakállas Mona Lisáját. Molderings mégis megpróbálja, és egyáltalán nem kell csodálkoznunk, hogy olvasata egyrészt önkényes, másrészt nagyon felszínes. Azt állítja, hogy Duchamp ezzel a gesztusával azt demonstrálta, amit Walter Benjamin jóval később *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című híres tanulmányában megfogalmazott: hogy a műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában elveszti auráját, rituális „itt és most”-ját. Mivel nyilván maga sincs megelégedve értelmezési leleményével, hozzáteszi azt a kínosan elterjedt, mégis téves közhelyet, hogy ezzel Duchamp egyúttal Leonardót is blamálni kívánta. Viszont alkímiai háttér nélkül még a mű címevel sem tud mit kezdeni, hiszen az már jó adag önkénnyel sem értelmezhető a szerző alapállásáról. Köztudott, hogy a mű ötbetűs címe (L.H.O.O.Q.) franciául egybeolvasva azt jelenti, hogy „ég a feneke”. E látszólag vicces szójátékról eszünkbe juthat, hogy Leonardo is a szójátékok mestere volt, s ha megpróbálunk további párhuzamokat keresni, egész sorozatot találunk: Leonardo és Duchamp legfontosabb művei egyaránt befejezetlenek maradtak, mindketten érdeklődtek a tudományok iránt, a művészet mindkettőjük számára inkább mentális, mint fizikai dolog volt, a művészettörténet mindkettőjükéről kimutatta, hogy pszichikai alkatuk egyaránt androgin (hímnős) volt. Azzal, hogy Duchamp bajusszal és szakállal látta el a Mona Lisát, Leonardo modelljét is androginná avatta, amire volt is alapja, mert a művészettörténészek már különben is régóta gyanakszanak, nem fiúról mintázta-e a reneszánsz mester ezt a képet. Mindennek már semmi köze a korabeli népszerű tudományokhoz, sem a fotóeleméleti kérdésekhez, de annál több az „ellentétek egységének” alkímista felfogásához, hiszen az androgin maga is egy alapellentétet, a férfi és a nő ellentétét áthidaló egység, akárcsak Duchamp egész magatartásmódja és művészete, valamint az archaikus kultúrák istenképzete.

Még egy módszertani problémát kell kiemelnünk. A szerző óriási forrásanyaggal dolgozik, aminek jelentős részét Duchamp írásai és nyilatkozatai alkotják. A kulcsfontosságú értelmezési problémákat szinte mindig egy vagy több Duchamp-idézzettel véli megoldani. Ez nemcsak kényelmes, hanem Duchamp esetében rendkívül kétes eljárás is, hiszen a francia művész köztudomásúan arra törekedett, hogy verbális nyilatkozataiban a lényegi kérdésekben ellentmondjon önmagának, illetve félrebeszéljen. Molderingsnek, aki oly pedánsan áttanulmányozta Duchamp szövegeit, találkoznia kellett a következő kijelentésével is: „Egyetlen alapálláshoz sem tudok szorosán kötődni. Az én alapállásom az, hogy nincs semmiféle alapállásom. Erről azonban egyáltalán nem lehet beszélni: mihelyt megpróbál beszélni róla, az egész játék el van rontva”. Vagy még világosabban utal erre a tényezőre, amikor William Seitz-nek adott interjújában azt állítja, hogy minden szó, amit mond, ostobaság és tévedés. Természetesen logikailag jogunk lenne azt állítani, hogy Duchamp azokban a mondataiban beszél félre, amelyekben bevallja, hogy félrebeszél — az ilyen fordulatok jellemzőek a dadaista szellemre —, a konkrét esetek azonban kizárják ezt a lehetőséget. Több kiváló elemzés utal arra, hogy a verbális megnyilatkozások egyenes folytatását képezik a műalkotásoknak, tehát azokat is inkább elemzésre váró titokzatos műveknek, s nem ellentmondásmentes önértelmezéseknek kell tekintenünk. Ezzel természetesen nem azt akarjuk állítani, hogy a szövegek nem segítenek a művek értelmezésében, hanem csak azt, hogy nem olyan mechanikusan és közvetlenül segítenek, ahogy azt Molderings könyvében tapasztalhatjuk. Például nagy a valószínűsége, hogy az *Ajtó, Lary utca 11.* című művének kulcsát épp íásaiban találhatjuk meg. Ahogy Duchamp szövegeinek egyik legjellemzőbb vonása az ítéletek sajátos felfüggesztése, úgy a Larry utca 11 ajtajának nyilván azért van két, egymással derékszöveget bezáró félfája, hogy felfüggeszse azt az ítéletünket, mely szerint az ajtó vagy nyitva van, vagy be van csukva. Vagyis, Duchamp lényegében ugyanazt csinálja íásaiban, amit műveiben: kioltja a dualisztikus világkép „vagy-vagy”-ait, hogy felelevenítse a monista világképet. Ez a magatartásmód azonban megintcsak alkímiai alapról érthető meg, hiszen az az anyag fundamentális egységén alapul, tehát, akárcsak Duchamp opusa, szélsőségesen monista. Molderings az ilyen és hasonló párhuzamok felvázolásával — melyekből rengeteg van Duchamp életművében —, kiindulópontjából következően adós maradt.

A monográfia legizgalmasab része a *Természettudomány és agnoszticizmus* című fejezet, melyben a szerző egy olyan párhuzammal foglalkozik, mely a Duchamp-kutatás kevésbé kidolgozott, leginkább figyelmen kívül hagyott területe: Henri Poincaré és Duchamp viszonyával. Mint ismeretes, századunk első évtizedeiben Poincaré három nagy hatású könyvet jelentetett meg: *A tudomány és hipotézis* címűt 1902-ben, *A tudomány értékét* 1906-ban, s végül *A tudomány és módszert* 1908-ban. Filozófiai tény, hogy az alkímista szövegek mellett ezek is Duchamp kedvenc olvasmányai közé tartoztak.

E könyvekben Poincaré közérthető nyelven ismerteti a legújabb fizikai felfedezéseket és rendkívül bátran von le belőlük világnézeti következtetéseket. Noha e következtetések módszertanilag gyakran nem egészen korrektek, a tudomány iránt amatőrként érdeklődő Duchamp-ra mégis jelentős hatást gyakorolnak. Ezért Molderings elvileg jogosan von párhuzamot Poincaré és Duchamp agnoszticiznusa között, meggyőzően érvel amellett, hogy totális kételyük egyaránt a newtoni mechanika és az abból következő világnép felbomlásából ered, amikor azonban a konkrét művek elemzésére kerül sor, ritkán sikerül hitelesen igazolnia Poincaré szkeptikus tudományfilozófiájának közvetlen hatását. Amikor például Duchamp úgynevezett ready-made-jeinek, vagyis készen talált, majd változtatás nélkül kiállított tárgyainak elemzésére kerül sor, az olvasó jól teszi, ha maga is kölcsönvesz egy kis agnoszticizmust Poincarétól. Például a francia dadaista *Biciklikerek* című művéhez szerzőnknek mindössze annyi hozzáfűznivalója van, hogy a korabeli fizikakönyvekben bőségesen található olyan ábra, melyen biciklikerek látható, következésképpen a modern művészetnek ez a talányos leleménye nem más, mint a jól ismert optikai csalódás demonstrálása: a gyorsan forgó kerék a küllők láttán úgy hat, mintha hátrafelé forogna. Szerzőnknek egyetlen érve van értelmezésének helytállósága mellett. Az, hogy Duchamp számolyra szerelt biciklikerek valóban forgatható. Ellenetesként viszont feltehető a kérdés, mit kezdünk ezen az alapon Duchamp többi ready-made-jével, például a híres *Vizeldekútjával* vagy, mondjuk, a *Palackszárítóval*, melyek aligha lelhetőek fel a korabeli fizikakönyvekben, és még csak nem is forgathatók. Még nyomósabb ellenérv azonban, hogy Duchamp a tízes években, amikor szóban forgó művei keletkeztek, kifejezett ellensége volt a retinális, vagyis csak a szemre ható, optikai csalódásra épülő művészetnek, és a rációban kereste a megváltást. Molderings értelmezése tehát önkényes, ami nem lenne baj, ha szellemességével vagy átfogó voltával felülmúlná a meglevő értelmezéseket, de erről ebben a konkrét esetben szó sem lehet.

Poincaré hatása akkor válik rendkívül meggyőzővé, amikor a szerző Duchamp központi jelentőségű elméleti hipotézisét, a projekciós problémát vizsgálja. A *L'infinitiv* címmel összefoglalt írásai egyikében Duchamp a következőket írja: „Ha a háromdimenziós tárgy a kétdimenziós felületén kétdimenziós vetületet eredményez, akkor per analogiam a háromdimenziós tárgy nem más, mint egy négydimenziós objektum vetülete a háromdimenziós térben” . . . Vagyis mindaz, ami a háromdimenziós világban létezik, egy másik láthatatlan többdimenziós világ vetülete vagy képmása. Mivel érzékszerveinket a háromdimenziós világ határolja be, az a bizonyos másik, többdimenziós világ hozzáférhetetlen. De a négydimenziós világ sem „valóságos”, mert az pedig egy ötdimenziós világ projekciója, és így tovább, a végtelenségig. Tehát Duchamp számára a világ egy végtelen projekciós folyamat. Ennek az elméleti föl-tételezésnek Duchamp műveinek jelentős része közvetlen megtestesülése



Ajtó, Larry utca 11. (1927)

vagy továbbfejlesztése, amit Molderings alaposan ki is mutatott. Nem tudta viszont kimutatni *ugyanazt* a világképet Poincaré írásaiban, ami egyszerűen azzal magyarázható, hogy ott nincs is meg. Felvetődik a kérdés, mi értelme akkor mégis a Poincaré—Duchamp párhuzamról beszélni? Molderings könyve ezt valahogy nem válaszolja meg, a közvetlen hatások kimutatása rendkívül kétes érvényű, mégis azt hiszem, hogy valós problémáról van szó. Ha jól megfigyeljük, Duchamp hasonlóan

bánik a tudománnyal, mint Poincaré: nem annyira a tudományos tények érdeklik, hanem a belőlük következő világgép, miközben ezt a világgépet módszertanilag problematikusan, de egy jó adag művészi imaginációval alkotja meg. A tudomány világát mindketten egy kicsit „komolytalanul” kezelik, a föltételezések bizonyíthatóságát és igazságértékét a lehetőségekkel való kreatív játék érdekében egyszerűen zárójelbe teszik. A hasonlóságot tehát, azt hiszem, nem annyira Poincaré nézetei és Duchamp művei között kell keresni — ahogy azt Molderings tette —, hanem a tudományos eredményekhez való viszonyulás módjában.

Mindent összevetve, Molderings munkája semmi esetre sem tartozik a legfontosabb Duchamp-értelmezések közé. Jindřich Chalupecký, Pierre Cabanne, Jean Clair, Robert Lebel és például Michel Pleynet szelleme-sebb, megbízhatóbb és alaposabb munkát végeztek ezen a téren, ami semmiképpen sem jelenti azt, hogy Molderings munkája haszontalan olvasmány. Meg kell jegyeznünk, hogy kétes értékű módszertani alapról is jelentős kérdéseket vetett fel (még ha nem is oldotta meg őket megnyugtató módon), közölt egy sereg ismeretlen vagy kevésbé ismert, de jelentős adatot (például arról, hogyan próbálta meg Duchamp felvenni a kapcsolatot a nagyközönséggel), munkájába bekerült néhány olyan kései Duchamp-mű, melyeket Schwarz nagymonográfiája sem tart számon (hogy csak a legjelentősebbet említsük, a *Zöld fény sugar* címűt) és szinte a lehetetlennel próbálkozva, németre fordította Duchamp jellegzetesebb szójátékait, mi több, rendkívül meggyőző módon vezette le őket a projekciós problémából.